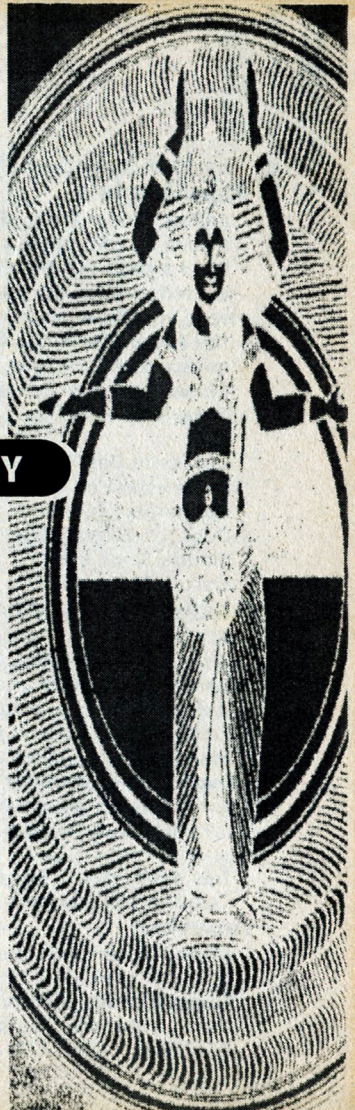
monitor

49
ano V
Setembro 98
III série

Boletim Mensal Independente de Promoção de Novas Idéias, Concepções e Formas Audio

Entrevista com Otomo Yoshihide
Nusrat Fateh Ali Khan
7 Vidas



ROBIN STOREY

Mix Master Mike
Pablo's Eye
Ryoji Ikeda
Mute Life Department
Scanner
Thomas Dimuzio
Istvan Marthan
Carla Bley & Paul Haines
Frédéric Galliano
Ivo Perelman Trio
Marc Ribot
Cyro Baptista
Ossatura & Tim Hodkinson
Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza

Em formato de luxo *digipak*, a
Alga Marghen
editou «Wave Train» de David Behrman, com peças compostas entre 1959 e 1968. Outro disco «desenterrado» por esta editora, com sede em Milão, foi «On Tape From The Judson Days» de Philip Corner, música electrónica do início dos anos 60 gravada num *loft* algures em Nova Iorque.

L'Orkestre Des Pas Perdus — que em breve estará no Festival de Jazz de Guimarães (com Remi Leclerc, Jean-Denis Levasseur, Roberto Murray e Claude Saint-Jean) — possui novo disco («Maison Douce Maison») na
Ambiances Magnétiques.
Ainda neste enigmático catálogo, o disco «Callas, La Diva Et Le Vinyle» homenageia, vinte anos após o seu desaparecimento, a voz de Maria Callas. Robert Lepage e Martin Tétreault, este último um conceituado operador de gira-discos, assinam este documento de características líricas e humorísticas.

Três novos discos irão surgir em Outubro com carimbo da
AnAnAnA.
«Ficta003» é o terceiro volume da série em miniCD Ficta (Gonçalo Falcão e André Maranha assinaram os discos anteriores) do projecto ZZZZZZZZZZZZZZZZZP!. «Soundcard From Chile» de Ramuntcho Matta, composto com base em gravações efectuadas no Chile (serviu de «banda sonora» do Pavilhão do Chile na Expo '98) e «Jazz Off Multimedia» dos Telectu com Jac Berrocal e Louis Sclavis (registo do concerto gravado em 1995 no Guimarães Jazz) são os dois primeiros episódios da *sub label* NON, consagrada a músicos nacionais e internacionais.

A muito conceituada
Edition RZ
anunciou para o final de Outubro próximo a edição de um duplo CD de Franco Evangelisti (1926-1980), fundador do Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza. Inclui performances históricas de David Tudor, Alors Kontarsky e Orchestra Sinfon Siciliana.

Mais três boas novas edições surgiram recentemente na britânica
Emanem:
«Saxophone Special +», de Steve Lacy, reúne peças para quatro saxofones (Lacy, Evan Parker, Steve Potts e Trevor Watts), guitarra (Derek Bailey) e sintetizadores (Michel Waisvisz). «A Doughnut In Both Hands» de Phil Minton e «The First Full Turn» do quarteto Rottor (Paul Rutherford, Julie Tippett, Paul Rogers e Keith Tippet) são as outras novidades.

Apesar de haver poucos pormenores sobre o assunto, é ponto assente o final do projecto editoral
Gramavision.

O quarto volume da publicação norte-americana
Halana,
previsto para o final do corrente ano, irá incluir entrevistas com Joe & Mat Maneri, Rafael Toral e Lorem Chasse dos idBattery. No CD que normalmente acompanha a revista surgirá uma peça de Toral, mais concretamente uma nova versão de «AER 4», interpretada, em violoncelo, por Rute Praça.

«Fear No Fall» reúne seis músicos sem-fronteiras num novo registo da
Lowlands.
São eles David Shea, Dirk Wachtelaer, Zeena Parkins, Toshinori Kondo, DJ Low e Jim O'Rourke, juntos em diversas formações (duos e trios sobretudo) no Klapstuck Festival de Outubro do ano passado.

«Alternative Meditations» é o título da nova compilação da
Materiali Sonori
dedicada ao «ambient». Contém participações de alguns nomes sonantes, como o eterno Brian Eno, David Shea, Hector Zazou, Steve Jansen, Bill Nelson e Barbara Gogan.

As duas mais recentes edições da
No More Records
são: «Lifting The Sanctions» de William Parker e «Ancestral Homeland» do trio de Roy Campbell com William Parker e Zen Matsuura.

Com Luc Houtkamp, Don Plonsey e Lenny Kaye, «Jungle Cookies» anuncia o regresso de Eugene Chadbourne ao formato disco.
A editora responsável é a
Old Gold.

Depois de, por inúmeras vezes, ter tentado contornar os problemas financeiros que a atingiam, a revista
Option
decidiu encostar à *box*. Não utilizamos o termo «fechar as portas» porque a mesma afirmou que iria tirar férias por um período indeterminado.. Recorde-se que a publicação chegou ao ponto de lançar assinaturas por 10 anos.

O título do novo trabalho de Rafael Toral, a surgir pela editora
Perdition Plastics
de Chicago, em princípio, no próximo mês de Novembro, será «Aeriola Frequency».

Enquanto não surge o novo disco de Carl Stone, agendado na
Periplum,
a editora anunciou «Catacombs Of Yutacan», trabalho do músico (electroacústico) Dan Sean.

«Hangman's Hill» do Peter Blegvad Trio (com Chris Cutler e John Greaves), «Horde» dos lendários norte-americanos Mnemonists (projecto muitas vezes identificado como o resultado de uma hipotética fusão entre AMM, Faust e Brian Eno) e a mistura original do clássico «Leg End» dos Henry Cow são as três apostas da
RèR
para o próximo trimestre.

«Nemesis Online» é o título do novo disco dos Legendary Pink Dots, grupo do carismático Edward Ka-Spel.
Disponível no início do mês de Outubro, este CD é um dos registos mais apelativos da
Soleilmoon.

Será «Hashisheen» o título do novo trabalho de Bill Laswell, previsto para o final do ano com carimbo da
Sub Rosa.

Quatro novos discos anunciam a *rentrée* do catálogo helvético da
Unit.
«Telegramm From Mars» do projecto Vinz Vonlanthen Urban Safari, «Live» dos Steamboat Switzerland, «Tough Enough To Overstuff» da Marco Käppeli Selection e o homónimo dos Kadash & The Nile Troup são os discos e intérpretes em questão.
A propósito destas novidades, os mentores da *label* suíça informaram-nos da criação do primeiro sindicato nacional de músicos de jazz suíços, agora sob a forma de federação, que para além de diversos objectivos prevê a dinamização da sua etiqueta Unit.

A
XI
- Experimental Intermedia acabou de lançar dois novos álbuns no mercado.
«Sinopah» de Annea Lockwood e Ruth Anderson e «Trilogie De La Mort» de Eliane Radigue.

Luc Houtkamp, em saxofones alto e tenor, gravou peças em duo com Gerge Lewis, Gert-Jan Prins, John Russell, Ned Rothenberg e outros e incluiu-as num trabalho, agora editado, intitulado «The Duo Recordings» e inserido na colecção Field Recordings da etiqueta holandesa
X-Or.

Robin Storey

Entre os Zoviet France e os Rapoon

por Jorge Mantas

Co-fundador dos míticos Zoviet France e actualmente com o projecto Rapoon, Robin Storey é um homem desviado das realidades quotidianas. Passou vários anos seguidos sem qualquer tipo de comunicação com o exterior, o que, entre outras situações, implicou um desconhecimento total da música contemporânea. Uma certa desorientação espaço-temporal deslocou as suas atenções isolacionistas para a experimentação musical profunda. Hoje, depois de ter atravessado a barreira dos 40, este jovem pai, marido e fabricante de alguma da mais evocativa música que se pode ouvir continua a sublinhar a importância da exploração, da descoberta e da despreconceitualização das ideias sonoras. Facto que o leva inclusive a utilizar muitas vezes o tambor-brinquedo do seu filho Jacob... Robin Storey, juntamente com mais três companheiros, esteve activamente envolvido nos Zoviet France durante o período 1979-1993, ao ponto de considerar o grupo um modo de vida. Inspirados pela estratégia «new wave» do início dos anos 70 – corta-e-cola – e influenciados por Holger Czukay e Stockhausen, os ZF desmantelaram violoncelos, ligaram objectos e utilizaram sons achados ao acaso, provocando uma espécie de estranha adaptabilidade. Algumas guitarras eléctricas e amplificações dispersas impeliram-nos para uma música repleta de energia e ansiosidade.
Genericamente, o elemento espiritual esteve sempre presente nos ZF, transpondo para o projecto Rapoon um som envolvendo estados hipnóticos de transe e ondas massivas de repetição sinistra, buscando esporadicamente sons de culturas nativas provenientes de África, Médio Oriente e Índia. No entanto, alguma insatisfação e tensão instalada no seio dos ZF levou ao sucessivo abandono de cada um dos elementos: no final dos anos 80 Mark Spybey foi o primeiro a deixar o grupo, seguido por Dan Ponten (dedicando-se ao seu projecto individual Horizon 222) e finalmente, em Outubro de 1992, Robin Storey saiu para formar Rapoon. Curiosamente, a designação Rapoon surge a partir do sobrinho de Storey que, com dois anos de idade, não conseguia pronunciar correctamente o nome Robin. Os conhecimentos adquiridos ao longo dos anos nos Zoviet France foram transpostos e levados mais longe no projecto Rapoon, utilizando mais intensamente padrões rítmicos acompanhados por uma impressionante densidade nebulosa.
A actividade de Robin Storey não se fica apenas pela música: enquanto artista visual, o seu vasto trabalho tem sido exposto um pouco por todo o mundo – Rússia, Noruega, Alemanha, Inglaterra. As suas pinturas animadas foram transmitidas por televisões canadianas, europeias e americanas e o Museu de Arte Moderna de Berlim exibiu duas obras suas.
Abordámos estes e outros assuntos numa entrevista exclusiva com Robin Storey.

Acredita que hoje existe um conceito diferente de música industrial, deslocando-se dos ambientes obscuros do início dos anos 80 em direcção à quase composição musical?
Robin Storey - Sim, concordo que a percepção da música industrial tem mudado desde o início dos anos 80 e também tem existido uma proliferação de subgéneros quase até ao ponto do absurdo. Seja como for, o desejo humano pela categorização das coisas é fundamental e fora do controlo do artista. No início dos 80, a minha ideia do que era a música industrial situava-se algures na linha dos Test Department com os tons políticos inerentes à própria música. Esta situação era o resultado de

uma época e clima políticos na Inglaterra (estes eram os primeiros anos de thatcherismo e da implementação de políticas radicais). Existiam fortes traços de socialismo e de luta contra a opressão associada ao género musical, assim como a rejeição da utilização de meios tecnologicamente avançados em favor de métodos mais primitivos e directos. Penso que foi neste contexto que os Zoviet France ficaram associados à música industrial mas tratou-se apenas de uma ténue conexão, uma vez que o termo «música industrial» se modificou rapidamente no seu significado, começando a abarcar diferentes e variados conceitos. Devo admitir que hoje não faço a menor ideia de quais os requisitos a preencher para a qualificação em qualquer dos géneros actuais. Apenas posso responder pela música que faço através de uma perspectiva não influenciada por qualquer aspiração de me acomodar feliz dentro de um género dado. Falando por mim, diria que a minha música tem-se tornado mais conscientemente «composta» ao longo dos anos.

Rapoon, envolvendo diversos estados de transe sem ideias preconcebidas, é a visão individua-lista que não podia alcançar com os ZF? A certa altura, referiu como aspectos negativos dos ZF a redução à questão básica das máquinas analógicas e o sentimen-to claustrofóbico da definição musical formada em seu torno. Parece-me que as razões para o seu abandono dos ZF não andam muito distantes destes aspectos...

R.S. – Quando começámos a trabalhar enquanto ZF, existia um acordo geral de que a música deveria ser «descoberta». Não era tanto uma questão de política mas sim um interesse comum em trabalhar dessa forma. É evidente que isto significava que os resultados musicais seriam imprevisíveis, um processo sempre em estado de fluxo. Mais tarde, os ZF começaram a ter limites – foi a falta de acordo sobre estas fronteiras que formaram parte das razões que levou à minha saída. Existem muitas mais razões pelas quais ocorreram mudanças nas atitudes e percepções da banda – serão diferentes para cada membro. A música que actualmente faço modifica-se constantemente e a minha própria percepção daquilo que faço também varia, pelo que estou satisfeito por não existirem mais conflitos envolvendo outros membros do grupo delineando o que deveria ser ou não ser Rapoon.

De que forma considera Rapoon música espiritual? Não teme que as modernas técnicas de gravação interfiram com os elementos espirituais? Qual o conceito por trás do recente «The Fires Of The Borderlands» e que tipo de emoções pretende instalar na mente do ouvinte?

R.S. - Felizmente, ainda existe uma forte componente de descoberta na minha forma de produzir música. Penso que isso constitui um caminho para poder abrir os elementos constituintes do material com que trabalho, permitindo operar a hipótese aleatória a um nível inconsciente. O elemento espiritual entra na música através desta separação do próprio ser. Não creio em qualquer igreja ou organização religiosa e, portanto, diferenciaria fortemente entre propor a convicção de uma religião secular e o reconhecimento de um grandioso todo. Muita da fonte sonora do material com que trabalho é música gravada sem qualquer preparação ou ideia do que irá acontecer. É apenas uma questão de «armadilhar» microfones e instrumentos e tocar aquilo que no momento me vier à cabeça. A construção da música que se segue opera num nível mais consciente mas também muito intuitivo. Parece-me que as modernas tecnologias tornaram os processos de gravação e arranjo musical muito mais flexíveis, dinâmicos e imediatos, o que me assenta perfeitamente. Penso, no entanto, que muito continua por descobrir, o que constitui uma

inspiração e um desafio permanente para continuar a trabalhar de diferentes formas. «The Fires Of The Borderlands» começou por ser um simples fragmento de som sugerindo música emanada de um local perdido algures e recebida por intermédio de um receptor que a reconstituiria num estado variável e fragmentário. Provavelmente, este é o meu primeiro álbum a ter um começo preconcebido. Eu sabia, a partir daquele pequeno fragmento, como queria que tudo se desenvolvesse e que forma tomasse. Estou ciente de «espancar» as coisas demasiado literalmente mas quis que este fosse um disco sobre alienação, separação/destacamento. Por isso, muita da música está afundada em tempestades de estática que sugerem grandes distâncias e lapsos temporais. Tudo isto também resulta do processo de produção de sons, o qual segue um paralelo literal ao próprio som, i.e., um processo de remoção profunda a partir da fonte.

Como surgiu a oportunidade de gravar um álbum pela Release? Sente-se bem na divisão experimen-tal/radical da Relapse Records, entre ilustres musicos como Merzbow, Dissecting Table, James Plotkin, Namanax, Masonna, Subarachnoid Space...?

R.S. - A ideia de trabalhar com a Relapse surgiu durante uma *tournée* nos Estados Unidos, em 1996. Conheci Matt Jacobson num dos espectáculos e falámos rapidamente acerca da possibilidade de trabalharmos juntos. Matt deu seguimento a esta discussão no final desse ano e, de alguma forma, demorou até 1998 para publicar o disco («Fires...» foi gravado em 1997). Estou bastante feliz por me encontrar entre ilustres colegas de editora e penso que isso reflecte o compromisso da Relapse na aposta em formas de música mais diversas e talvez menos comerciais.

As capas dos álbuns parecem ser um elemento importante em todo o conceito Rapoon...

R.S. - A arte visual ainda é bastante importante para mim. Para ser honesto, tenho pena de não poder dedicar-me à pintura a tempo inteiro mas, por questões de tempo, não me é possível fazer música e pintura tão intensamente como gostaria. Uma disciplina teve de dar lugar a outra. A música ganhou! Para contrabalançar um pouco a situação, pinto as capas dos discos o melhor possível, tentando reflectir as ideias musicais num outro formato. De certa forma, é um desafio adaptar a pintura das capas a esta finalidade, uma vez que o meu outro trabalho visual é naturalmente mais abstracto e textural. A arte das capas de discos tem de servir propósitos gráficos, portanto, existem restrições naquilo que posso fazer. Penso, no entanto, que algumas das concepções gráficas de embalagens utilizadas em várias edições dos ZF constituíram um sério desafio ao conceito restritivo de capa enquanto objecto. Ainda tenho algumas ideias para várias edições limitadas de pinturas, as quais espero ver editadas no futuro. Também espero trabalhar mais na área do filme/vídeo, produzindo som e imagem.

Ainda continua a usar o tambor-brinquedo do seu filho?

R.S. - Sim, ainda utilizo o pequeno brinquedo. Em contrapartida, o Jacob brinca com os meus teclados e equipamento. Ele é melhor do que eu, pelo que o desencorajo. Naturalmente, não pretendo ficar na sombra de um miúdo de seis anos!

DISCOGRAFIA ESSENCIAL:
Dream Circle [CD Dov Entertain., 1993]
Raising Earthly Spirits [CD Staalplaat, 1993]
Vernal Crossing [CD Staalplaat,1994]
Fallen Gods [CD Staalplaat, 1994]
Cidar [DAT Staalplaat, 1994]
The Kirghiz Light [2CD Staalplaat, 1995]
Eastery VI or VII [CD Staalplaat, 1997]
Just Say Faith [CD Staalplaat, 1997]
The Fires Of The Borderlands [CD Release, 1998]

Otomo Yoshihide

ignorado em Portugal

Rui Eduardo Paes

Veio a Lisboa, integrado no grupo de Carlos Zíngaro que actuou no Festival Mergulho no Futuro, mas foi totalmente ignorado. A organização «esqueceu-se» até de anunciar o nome dele. E no entanto... é um dos mais importantes músicos experimentais da actualidade.

Famas à parte (as de Arto Lindsay e DJ Spooky), o mais importante músico estrangeiro que nos visitou por ocasião do Mergulho no Futuro — Otomo Yoshihide — foi completamente ignorado pela Imprensa e até a organização do festival se «esqueceu» de referir o seu nome (bem como o de Günter Müller, habitual parceiro de Jim O'Rourke e colaborador dos Gastr Del Sol) no programa da sessão em que actuou, a «Experimental Night». Vieram ambos tocar com Carlos Zíngaro numa formação que ainda incluía Emídio Buchinho, mas, até ao momento em que subiram ao palco montado nos Armazéns Abel Pereira da Fonseca (Lisboa oriental), era como se não existissem.

DJ, compositor de filmes, improvisador, «noise maker», as invulgares capacidades de Otomo Yoshihide, 39 anos, são apreciadas em todo o Mundo. A poderosa indústria cinematográfica de Hong-Kong requisita com frequência os seus serviços e os festivais europeus e norte-americanos de «novas músicas» contratam-no repetidas vezes e nos mais diversos contextos. Só para dar uma ideia, diga-se que o principal responsável do festival francês Musique's Action, Dominique Répécaud, veio de propósito a Portugal para ouvir este novo grupo de Zíngaro em que Otomo naturalmente se destaca, pensando talvez num futuro convite. Um concerto excepcional e de uma assombrosa visceralidade, situável algures entre as fronteiras da música improvisada, do techno, do rock e da pura experimentação sonora, foi o que presenciou quem, como ele, se deslocou ao Poço do Bispo na noite de lua cheia do passado mês de Agosto.

Há quem ache, considerando muita da música que faz — com os extintos Ground Zero, por exemplo —, que o rock é o seu ponto de partida, o género que tem mais a ver com o seu gosto pessoal. É verdade?

OTOMO YOSHIHIDE - Não. Nunca toquei rock. Pelo menos não foi por aí que comecei nos anos 80. Na década anterior, era até um fã do free jazz japonês. Estudava na altura, e como o sistema de ensino no Japão é muito rígido, quase militarista, sentia uma enorme necessidade de me

libertar de tudo aquilo. Quando se rompe com a ordem social, arriscamo-nos no meu país a cair no outro extremo, mas eu não queria pertencer a um «gang». Comecei a frequentar os concertos de free jazz e fiquei completamente apanhado, como se costuma dizer. Aquela música abriu-me os horizontes, mexeu comigo. Vivia no campo com os meus pais e decidi ir para Tóquio e tornar-me músico. Isto foi em 1978 ou 79. Na altura, tocava guitarra. Tentei outros instrumentos, como o trombone e o saxofone, mas não consegui fazer nada com eles. Com a guitarra também não, mas... (risos) Interessava-me igualmente por música contemporânea, sobretudo a concreta, de colagem, na linha de Pierre Henry e Pierre Schaeffer. O meu pai é engenheiro electrónico, pelo que eu tinha acesso aos mais variados componentes eléctricos e electrónicos. A minha casa parecia uma fábrica. Construí um rádio, um amplificador e uma espécie de sintetizador para produzir determinados sons. Comecei então, igualmente, a fazer as minhas próprias colagens com fita.

E continua a fazê-lo, hoje? Houve quem começasse por aí e deixasse esse tipo de criação musical quando os sintetizadores se desenvolveram e apareceu o sampler, para voltar a ela de novo mais recentemente...

O.Y. - Bem sei, bem sei. Mas não, vendi o meu velho gravador de bobinas. O meu apartamento de Tóquio é muito pequeno... (risos) No início dos anos 80 sentia-me insatisfeito com a guitarra, pelo que me virei para a rádio e os gira-discos, desenvolvendo com eles um trabalho de improvisação. Comecei a ligar-me à «noise music» — de resto, o free jazz tal como era tocado no Japão há 10, 15 anos já se aproximava do noise; saía sempre dos concertos com os ouvidos a zumbir — e interessei-me pelo punk e pelo «underground» do rock. Fiquei muito desapontado quando cheguei a Tóquio e verifiquei o que era, de facto, a cena da música improvisada. Muitos dos músicos que adorava em adolescente tinham morrido com «overdoses». Onde eu vivia parecia-me tudo enorme e maravilhoso, mas o que fui encontrar era deprimente. Os grupos de free jazz e de música improvisada que existiam odiavam-se uns aos outros, apesar de tocarem exactamente da mesma maneira. O meio era muito pequeno e cheio de rivalidades. Uma estupidez...

Não foi só o «folclore» do free que o desiludiu, pelo que concluo. Também a música que se fazia...

O.Y. - Sim. Resolvi esperar pela minha hora, afastei-me e durante uns anos fiquei em casa a praticar e a estudar. Tirei o curso de etnomusicologia na Universidade, tive lições de guitarra noise com Takayama Mazayuki, um dos mais importantes improvisadores da década de 80 no Japão, e até samba e música brasileira estudei. Continuei a montar os meus próprios instrumentos. Fui eu que fiz a minha mesa de mistura, os meus processadores de efeitos e os meus gira-discos. Construí também o sistema electrónico do meu professor. A nossa relação era quase de pai e filho, intensificada até pelos problemas de saúde que o minavam — sofria do fígado. Quando foi submetido a uma cirurgia, tinha dificuldades em andar e em deslocar-se, pelo que eu era motorista dele, para além de aluno. Zangámo-nos um dia e deixei de o visitar. Dois anos depois morreu. Foi muito triste, pois não tive oportunidade de lhe pedir desculpa. Respeito muito a sua memória.

Como «descobriu» os gira-discos, já que pouco tem a ver com o «fenómeno DJ»?

O.Y. - Nesse tempo não me interessava pela chamada «DJ culture» — ao contrário de hoje, em que procuro

seguir o que fazem pelo menos alguns dos jovens DJ mais experimentais. Estão-se a fazer coisas muito boas na techno japonesa e norte-americana, aliás. Pouco me preocupa a «forma» que a música tenha. Pode até ser que use ritmos hip-hop, drum 'n' bass ou seja o que for, o importante, para mim, é a estrutura que se dá ao som. Ora, apercebi-me então de que grande parte dos sons que me rodeavam provinham de altifalantes: televisor, vídeo, rádio, leitor de CD, gira-discos, transmitem os seus sons através de altifalantes. Decidi torná-los nos meus instrumentos. A sua manipulação surgiu-me como uma alternativa mais viável e imediatista do que a proporcionada pela colagem de fita. Sobretudo o gira-discos, que se assemelha muito a um instrumento musical e oferece grandes possibilidades em termos de improvisação. O gira-discos permitiu-me juntar a colagem musical à prática da improvisação. Entretanto, a meio da década, conheci a música de Christian Marclay, que era o que faltava para me convencer de que estava no caminho certo. Acabei por me tornar amigo dele... Gravámos agora um disco em duo para a Asphodel. Ainda está incompleto, só deverá sair no próximo ano.

Foi, aliás, quando Marclay decidiu deixar de fazer concertos que você começou a aparecer nos quatro cantos do Mundo. Ocupou-lhe o lugar...

O.Y. - (risos) Foi uma opção minha, meti-me à estrada. Tive tanto tempo a estudar que, entretanto, chegou o momento de mostrar trabalho. Os meus amigos músicos começaram a convidar-me para tocar ao vivo com eles, e tem sido assim...

Também utiliza o sampler. Acha, como alguns (Bob Ostertag, por exemplo), que o «sampling» é uma reacção contra a «computer music», a música por computador?

O.Y. - Utilizo muito pouco o sampler, hoje em dia. Os samplers têm cada vez maior capacidade de memória e eu não tenho qualquer interesse por grandes memórias — julgo até que essa tendência está ligada à detestável ideia de que a mais informação armazenada corresponde maior poder. Aborrece-me a lógica «só-quem-tem-memória-é-um-vencedor». A minha música baseia-se num domínio muito delimitado de materiais sonoros, de informação. Quando uso o sampler, preciso apenas de um «megabyte» de memória, nada mais. É o mesmo com os gira-discos: só utilizo uns dez discos de vinil em cada concerto. Com a vantagem de a sua manipulação ser mais física, assim como acontece com o «cartridge» do «pick-up». Martin Tétreault, por exemplo, é um fenomenal tocador de «cartridges» e até dispensa os discos. Também estou muito interessado no som do CD, ao nível do «scratch», do «stop/start», das mudanças bruscas de velocidade.

Sei que, antes de cada concerto ou de cada gravação de estúdio, escolhe cuidadosamente os discos que vai utilizar. Foi assim no espectáculo de música e dança com Carlos Zíngaro, Roger Turner e João Natividade em Macau, onde optou por uma mistura de discos de ópera e de pop chinesas. Quais são os seus critérios de selecção?

O.Y. - (risos) Não sei se terei critérios assim tão rígidos. Por vezes, tiro-os ao acaso e ponho-os na mala sem sequer olhar. A minha escolha é mais determinante, talvez, no momento da compra dos discos: umas vezes decido-me pela «lounge music», noutras pelo techno, varia. Procuro apenas que haja um certo enfoque.

Nos últimos anos, tem feito algo que já não tem a ver com a improvisação e com a colagem em tempo real: remisturas. Foi assim com «Revolutionary Pekinese Opera», a partir de um tema de Heiner Goebbels e Alfred «23» Harth, e, muito recentemente, com o «Live in Tokyo»

dos Cassiber. É uma nova fase da sua actividade, já não em termos de palco mas de estúdio?
O.Y. - Parece-me que sim. A ênfase da minha actividade na década de 90 tem estado, de facto, nas actuações ao vivo e na improvisação, mas agora que disponho de um estúdio no meu apartamento apetece-me desenvolver outro tipo de coisas. A improvisação agrada-me imenso e diverte-me, mas também quero explorar o lado da composição e o lado do «remix». A improvisação é óptima, mas descobri que não me chega, assim como não me chegavam a colagem de fita e a guitarra eléctrica. Preciso de algo mais. Quero associar o trabalho de estúdio à música ao vivo e à composição — estou, aliás, a compor peças de música contemporânea. Já lancei um disco com esse tipo de material no Japão, para instrumentos tradicionais noh, percussão, guitarra, contrabaixo, ondas marthenot, sampler e remisturas minhas.

Como se relaciona com as diversas cenas musicais de que se aproxima? E com o mundo do cinema, já que também faz bandas sonoras?
O.Y. - Como me relaciono? Através de fax ou e-mail... (risos) Não sei como sou visto, mas a verdade é que procuram a minha colaboração. Sou compositor de cinema, sou improvisador, sou um «remixer», tenho várias facetas e é natural que em cada um desses campos só tenham em conta uma delas, a que lhes interessa, mas eu sou tudo isso. No fundo, e apesar de o primeiro ser um disco de noise e o outro bastante suave e limpo, não há grande diferença entre «The Night Before the Sampling Virus» e a banda sonora «The Blue Kite», para o filme do chinês Tian Zhangzhuang: parto em ambos da voz humana e recorro a uma mesma metodologia de «cut-up» e a um mesmo conceito. Talvez o realizador de cinema e o organizador de festivais de música experimental me convidem porque há qualquer coisa por trás daquilo que lhes ofereço que faz com que esse trabalho seja o que é e não outra coisa. Sou um solitário, nunca me envolvo completamente mas também não sou um «estranho» para ninguém...

Um solitário? Mesmo quando se faz acompanhar por músicos que partilham as suas ideias, como aconteceu com os Ground Zero e, agora, com os I.S.O.?
O.Y. - Os elementos que constituíam os Ground Zero vinham de músicas muito diferentes. Da tradicional japonesa, do jazz, do rock, da engenharia de efeitos sonoros. Julgo, até, que foi por isso que o projecto acabou. Se se manteve durante sete anos, foi porque eu segurava as pontas. Já com os I.S.O. tal não sucede, o grupo não tem líder, temos todos igual estatuto. Um dos elementos, Sachiko M, pertencia aos Ground Zero, mas ela não se sentia bem lá. A Sachiko é engenheira de som e os músicos não compreendiam o papel dela, não aceitavam que ela não pudesse ler as partituras, e isso originava conflitos. A verdade, no entanto, é que tem uma grande sensibilidade musical e sabe improvisar. A música que fazemos é electrónica, muito diferente da dos Ground Zero.

Está com certeza familiarizado com a teoria da improvisação como música não-idiomática. Você improvisa mas usa os mais diversos idiomas na sua música. Em que é que ficamos, então?
O.Y. - Esse foi o sonho de Derek Bailey, mas não passou de um sonho. Gosto muito das suas teorias da improvisação, mas acho que a própria música dele as desmentiu na prática. Não é possível tocar uma música absolutamente não idiomática. Um idioma musical é muito semelhante a uma identidade nacional. De resto, é natural que um negro americano toque jazz ou rap: são esses os seus idiomas nacionais. Entendeu o Bailey que, como a improvisação possibilita o

encontro de músicos de várias nacionalidades e com diferentes «backgrounds», daí nasceria algo que prescindiria de todos os idiomas. Errado.

Nos últimos seis anos, pelo menos, tem havido um grande interesse ocidental pelas músicas experimentais do Japão, o que também explica o seu sucesso na Europa e nos Estados Unidos. A que se deve isso, na sua opinião? Será porque os músicos nipónicos têm uma maneira específica de conceber a música?
O.Y. - Não sei muito bem. Talvez seja uma consequência do interesse manifestado por John Zorn e do esforço de divulgação no Ocidente da música experimental japonesa que ele encetou. A verdade é que existe um «underground» musical no Japão desde os anos 70, mas os discos que íam sendo publicados não chegavam à Europa e aos Estados Unidos, pelo que dificilmente europeus e americanos poderiam saber o que se passava por lá. Quanto à questão sobre se há uma maneira específica de os japoneses fazerem música... também não sei, até porque tendemos, hoje, a receber a mesma informação cultural em todo o Mundo, via televisão, via rádio. Ouvimos todos as mesmas músicas, a arquitectura das cidades parece-se cada vez mais, as pessoas vestem-se de igual modo. Seja como for, no Japão, onde tudo se mistura, até a comida, a gastronomia mantém-se caracteristicamente japonesa apesar de nela influírem outras formas de cozinhar. Provavelmente, é isso que vos atrai...

A tradicional última pergunta: projectos para o futuro?
O.Y. - Vou «recuperar» algumas canções pop japonesas dos anos 60, também para a Asphodel. A ideia é misturar o meu lado cinematográfico com o experimental. Tenho a certeza de que, desta vez, os meus pais vão gostar, assim como gostaram de «The Blue Kite». O resto, não conseguem compreender. Adoro a música pop japonesa que se fazia há 30 anos! Tenciono convidar alguns DJ e uma cantora, que ainda não sei quem será.

NÚMERO DUPLO
monitor
Nº50 - Out./Nov.
inclui:
entrevista: Jon Rose
Art Ensemble Of Chicago
Festival Ó da Guarda
O som dos Objectos
críticas:
Eliane Radigue
Fred Frith
J. Morris & W. Parker
Marc Ducret
Mauricio Kagel
e muito mais...

Nusrat Fateh Ali Khan

Ecos do paraíso

por Luis Rei

Nusrat Fateh Ali Khan, a quem o coração atraiçoou no passado dia 16 de Agosto de 1997, morreu feliz. Com o sentimento de ter cumprido a sua missão na terra. Como Sufi que era, procurava com a música e os poemas da sua tradição espiritual levar a palavra de Alá aos quatro cantos do mundo.

Na compilação «Sufi Soul» (Network 1997) podem ler-se as seguintes palavras de NFAK: «***Quero transmitir uma mensagem de paz e amor ao mundo e trazer a palavra de Deus bem próximo do povo. Para nós, a música dos Sufis é como uma ponte que une vários povos. Convida todos a darem as suas mãos. É o caminho da reconciliação.***»

De facto, se olharmos para a notável carreira de NFAK, chegamos à conclusão que este «quarto tenor» espalhou pelo mundo as mensagens do Islão e do Sufismo, impregnadas de amor e devoção, afecto e tranquilidade. Algumas das matérias base dos poemas que interpreta, muitos deles escritos há mais de 500 anos.

Venerado como um semi-deus no Paquistão, NFAK cedo foi descoberto no Ocidente por Peter Gabriel. O seu nome é sinónimo de metáforas que demonstram ligações indissociáveis entre Ocidente e Oriente, tradição e modernidade, sagrado e profano, por culpa das suas múltiplas experiências com músicos de áreas tão diversas como o rock, o trip hop, a dança e o experimentalismo.

Os seus trabalhos com Michael Brook, Massive Attack, Eddie Vedder, Bally Sagoo e Peter Gabriel, apesar de levarem as mensagens dos Sufis para fora do seu ambiente, foram responsáveis pelo surgir de inimigos no seio da comunidade de músicos *qawwali* (música de devoção dos Sufis), que sentiram a sua cultura contaminada.

A sua exemplar técnica vocal, plena de improviso em múltiplas inflexões, foi provavelmente melhor compreendida no Ocidente. Entre os inúmeros fãs de NFAK, Jeff Buckey foi aquele que melhor descreveu e interiorizou o sentimento de escutar um disco daquele que é considerado por muitos o Pavarotti asiático. Vale a pena ler as palavras de Jeff publicadas na compilação de NFAK «The Supreme Collection Vol 1», editada pela *label* americana Caroline Records dez dias depois da morte deste carismático paquistanês. Disco que viria a ser dedicado à memória de Jeff Buckey, que morreu afogado, a 29 de Maio de 97, cerca de três meses antes de o coração de NFAK ter batido pela última vez.

Jeff contava-nos: «*A primeira vez que ouvi Nusrat Fateh Ali Khan estava em Harlem, em 1990. Eu e o meu companheiro de quarto ouvíamos música em volume muito alto. Nessa altura andávamos imersos no toque da maré ondulante dos ritmos sombrios de tablas do Punjab, espicaçados pelo sincronizado bater de palmas que irrompia de cima e de baixo num ritmo rígido e perfeito. (...) De repente escutámos uma, depois dez vozes pairando no ar como se tratasse de um bando de gansos ascendendo ao céu em formação. Finalmente a voz de NFAK. Parte Buda, parte demónio, parte anjo louco... A sua voz era suave e escaldante, simplesmente incomparável.*»

«*A mistura do improviso na arte clássica do "qawwali", combinado com o seu estilo audacioso e a sua sensibilidade, transporta-o para uma categoria só sua, acima de todos os outros que se movem na sua área... Para os verdadeiros "qawwalis", todos os significados na música existem simultaneamente e não há necessidade de um dogma religioso.*

Há apenas a peregrinação em direcção à luz que procuramos no fundo do coração, que é a casa de Deus. Existe apenas a pura devoção e um feroz virtuosismo para ganhar asas e planar através da música. De dar um beijo nos olhos de Alá e cantar o seu olhar de amor pelos homens.»

Apesar de ter NFAK como pano de fundo, «Hommage à Nusrat Fateh Ali Khan» é uma compilação que abre com um tema do antigo mestre do *qawwali* e depois vagueia algures entre a Síria, o Azerbeijão, o Uzebequistão, o Irão, o Senegal, a Índia, o Paquistão e o Punbjab, através de músicos enraizados na tradição Sufi. Esta poderia ser uma espécie de segundo volume da colecção «Sufi Soul», mas não é. A diferença está em que todos os grupos, apesar de não efectuarem quaisquer *covers* de NFAK, escolheram poemas apropriados à memória do paquistanês e musicaram-nos. Ao longo dos dois discos ouvem-se mensagens místicas como «hoje é o dia em que a minha alma parte do meu corpo», «o meu amado regressou a casa», «a vida não é a mesma sem ti», ou mais realistas como: «sei que nada regressa».

Tal como em «Sufi Soul», esta é uma oportunidade para tomarmos um primeiro contacto com alguns nomes

que merecem alguma atenção por parte de quem tem o ouvido mais exercitado para tais devoções sonoras. Caso de Munadjat Yulchieva, uma *blues woman* do Uzebequistão, dona de uma profunda e intensa voz. Atributos que contrariam a tese de NFAK, quando afirmava que as mulheres não têm resistência para cantar *qawwali*.

Outras descobertas felizes prendem-se com a calorosa voz do iraniano Sharam Nazeri, ou a curiosidade de escutarmos o senegalês Cheik Lô em andamento bem diferente do seu disco de estreia «Né La Thiass». Ele que faz parte do movimento Sufi senegalês Baye Fall. «Hommage à NFAK» é uma compilação no estilo mais puro e duro da tradição Sufi. Bem longe do conceito de «Star Rise», lançado pela Real World no final de 1997, disco que reúne remisturas de temas gravados por Nusrat e Michael Brook, assinadas por Asian Dub Foundation, Fun~da~Mental, Talvin Singh e Nitin Sawhney, entre outros.

Dada a forma de jogar em muitos tabuleiros que caracterizou a carreira e a obra de NFAK, só nos resta ficar à espera que um dia surja uma outra homenagem a este ícone Sufi. E essa, feita por gente como Eddie Vedder, Peter Gabriel, Mick Jagger (que se confessa fã de NFAK), Trent Reznor e até mesmo o malogrado Jeff Buckley (caso aproveitem uma versão de 20 minutos de «Hulka-Hulka» que este gravou nas sessões de «Live at Sin-é»).

Burkhard Stangl

«Recital»
[CD Durian, 1997]

O pianista e guitarrista Burkard Stangl faz parte do grupo de músicos que Werner Dafeldecker reuniu para os primeiros lançamentos da sua editora: a Durian. Dafeldecker é um contrabaixista vienense, compositor, intérprete e improvisador que resolveu registar a intensa actividade musical que o rodeia. Stangl faz parte deste círculo vienense e a sua actividade como músico abarca as mesmas facetas que Dafeldecker. Não será, por isso, de estranhar que as edições da Durian privilegiem a aventura da investigação acústica e de novos processos tímbricos nos instrumentos, no que se aproxima da música escrita. É uma via comum às duas áreas criativas — improvisada e escrita —, resultando em formas aproximadas. Se a improvisação é a actividade de criar e construir uma música no mesmo momento em que é executada, devemos admitir que o tráfico intelectual entre as duas formas é enriquecedor, em ambos os sentidos. O contrabando de experiências, concepções, estruturas mentais e investigações é um nutriente desejável e não um poluente.
«Recital» é um trabalho a solo nos dois instrumentos, o piano e a guitarra, por vezes simultaneamente austero e puro. Austero porque vive da depuração dos acontecimentos musicais, da parcimónia dos sons e da contenção. Puro porque é de uma clareza cativante e de grande imaginação sonora. Quando a execução musical não realimenta o músico para um crescente emocional, diz-se fria, por simplicidade. Stangl procura manter uma intensidade constante, uma linha emotiva sem oscilações. Perseguimos as quatro partes que subdividem o CD como um todo, atentos ao seu desenvolvimento, e como a música é boa deixa de ter importância a forma de que provém.

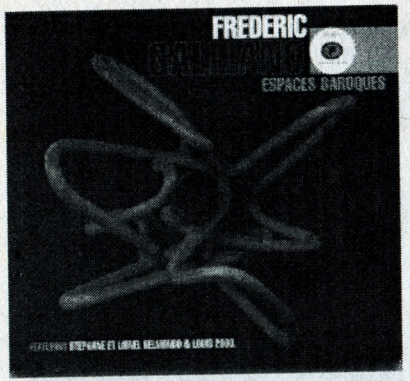
[GF]

Frédéric Galliano

«Espaces Baroques»
[CD F Communications,1997]

Se parece relativamente consensual que algumas das chamadas correntes de música de dança concederam à música pop uma frescura e uma utilidade de que ela há muito carecia, talvez seja esta a altura apropriada para reconhecer que, face ao jazz, a situação não é substancialmente diferente. Só que os puristas deste género têm mais dificuldades em reconhecê-lo.

À partida, «Espaces Baroques» de Frédéric Galliano tem tudo para desagradar. Um título pomposo, uma capa com pouca graça e um texto interior com referências a mónadas, como se fosse escrito por um grupo de estudantes liceais que tivessem acabado de ler um texto de Leibniz. Felizmente, as aparências iludem e, embora não estejamos em presença de um disco excepcional, o resultado é francamente satisfatório. Mais do que a presença de Frédéric Galliano (samplers e programação), o grande trunfo do disco reside na excelente performance do saxofonista e flautista Lionel Belmondo, que confere o «toque humano» frequentemente ausente neste tipo de música em que as máquinas predominam de forma quase avassaladora. Além disso, é ele que o empurra irresistivelmente para o jazz. Por entre um manto espesso de samples e de programações rítmicas, o saxofone tenor de Belmondo improvisa com uma desenvoltura impressionante. Por vezes fá-lo de forma relativamente ortodoxa, mas o contexto em que evolui confere-lhe um notável grau de originalidade, o que é tanto mais relevante quanto não costuma ser apanágio das áreas musicais em que o disco navega. Em certos momentos, aproxima-se da bossa nova e o resultado é igualmente estimulante.



Mesmo quando Belmondo substitui o saxofone pela flauta e o jazz deriva para um certo ambientalismo, embora seja menos interessante, não chega a resvalar para um patamar desconfortável.
É um disco vivamente recomendável para aqueles que, gostando muito de jazz, procuram encontrar uma saída criativa para as correntes mais tradicionais há longos anos estagnadas. Mesmo para os outros, é um projecto a seguir com atenção.

[JS]

Ivo Perelman Trio

«Seeds, Vision and Counterpoint»

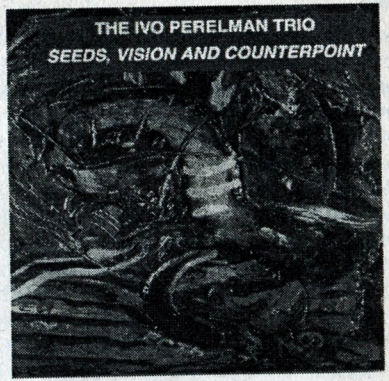
[CD Leo, 1998]

Ossatura & Tim Hodgkinson

«Dentro»

[CD RèR, 1998]

O saxofone tenor continua a ter praticantes com o mesmo visionarismo dos gigantes John Coltrane e Albert Ayler. Depois de Mats Gustafson e Ken Vandermark se nos terem revelado, o primeiro um sueco «adoptado» pela escola de Chicago e o outro um norte-americano oriundo precisamente dessa cidade, é agora a vez de um brasileiro radicado nos Estados Unidos, Ivo Perelman, chegar até nós, também ele, e à semelhança dos seus pares, interessado noutros instrumentos — no seu caso o violoncelo e não aerofones como o sax barítono (Gustafson) ou o clarinete baixo (Vandermark). Os pilares de sustentação de «Seeds, Vision and Counterpoint» são ainda os jazzísticos, e designadamente os do bop e do free, mas o saxofonista nascido no Rio de Janeiro há 37 anos não só vai mais além desse género como tem apetências que poderíamos dizer (é, aliás, o que faz Bill Milkowski, crítico da revista «Jazz Times», nas notas que acompanham o disco) «extra-



musicais», no sentido de uma arte acústica que já não é construída com notas mas com sons impossíveis de prever ou de traduzir graficamente. Aliás, não é só o seu saxofone que renega os padrões instituídos para o «real jazz». O contrabaixo preparado e processado electronicamente de Dominic Duval tem uma natural vocação para pintar paisagens e a bateria de Jay Rosen é para aí que vai quando fica insatisfeita com a mera marcação de tempos. Ainda não se trata, de qualquer modo, da «bricolage» sonora posta de pé pelos italianos Ossatura em «Dentro», com a colaboração do inglês Tim Hodgkinson — um desses músicos a quem a improvisação actual deve o facto de já não ser conotada com o jazz, pois os

seus rumos mais recentes singraram como o testemunhamos por neles se ter aventurado gente do rock e da música dita «erudita». Hodgkinson, precisamente, é um dos grandes nomes que nos ficou do art rock londrino da década de 70.

Curiosamente, é no disco de Ivo Perelman que reconhecemos a influência energética do rock, apesar de, muito obviamente, nele nada encontrarmos da «casca», ou da forma, desta tipologia musical. Poderosa, feita de tripas e nervos, todas as estratégias desta música radicam no «punch» que também marcou outros descendentes da estética ayleriana, que é a que reconhecemos aqui, como Peter Brötzmann, Charles Gayle ou Daunik Lazro, e grupos influenciados pelo punk e pelo rock industrial como Borbetomagus, B-Shop For The Poor ou God (onde, curiosamente, Hodgkinson tocou). Os Ossatura, e com eles, desta vez, Tim Hodgkinson, estão no lado inverso da moeda, optando pelo enredamento de texturas, a subtileza dos sons, a multiplicação de pequeníssimos pormenores, a complexidade, algo que nos remete para os postulados do Spontaneous Music Ensemble de John Stevens e para alguns momentos, os mais introvertidos, dos AMM.

Estranhamente, não se tornam mais «difíceis» por isso, talvez porque resvalem para um tipo de ambientalismo que é apenas mais orgânico e denso do que o habitualmente ouvido. Falta a «Dentro», até, o brilhantismo, a chama, que atravessa o CD de Perelman do início ao fim. Até porque a força não subjuga tudo o resto — as estruturas de conjunto, a dinâmica conseguida e as arquitecturas montadas pelo saxofone revelam uma sensibilidade e uma noção de medida que muito improvisador da linha dura não possui.

[REP]

Marc Ribot y Los Cubanos Postizos

[CD Atlantic, 1998]

Cyro Baptista

«Vira Loucos»

[CD Avant, 1997]

Marc Ribot está de regresso em nome próprio e na melhor das formas. Nas mais recentes composições de John Zorn, a sua guitarra já indiciava uma vontade e um estilo muito próprios e que pediam um projecto novo. Depois de liderar os Rootless Cosmopolitans e

os Shrek, desta vez as energias dirigem-se para outras raízes musicais com os Cubanos Postizos: a música cubana do grande compositor Arsenio Rodriguez. Mas esta não é uma música cubana qualquer. Quem anda à procura da pureza pode parar por aqui. A inovação está na guitarra de Ribot, cheia de sons graves e quentes, mas com aquela sujidade que marcou, por exemplo, a música de Tom Waits. Os ritmos são fornecidos pelas mãos de EJ Rodriguez e Robert J. Rodriguez. John Medeski e Anthony Coleman no órgão e Brad Jones no baixo completam um conjunto de músicos únicos. Há mais quem tenha direito, para além de John Zorn, de se rodear pela excelência. Tudo começa com uma aurora maravilhosa, como se estivéssemos

numa pequena sala mergulhada no fumo de havanos, com Ribot a tocar só para nós, de preferência na companhia da pessoa amada. Depois, começa a festa dos ritmos cubanos: «Aqui Como Allá», «Como Se Goza En El Barrio» e «Postizo», este último, o único tema do disco que não é da autoria de Arsenio Rodriguez. O corpo já vai embalado por alturas de «No Me Ilores Más». É altura de fazer uma pequena pausa e saborear pela primeira vez a voz de Ribot. Volta a festa com «Los Teenagers Bailan Changui» e «Fiesta En El Solar», onde a química da guitarra com as percussões cresce até à explosão. Com a oitava faixa entra em cena a pérola do disco, «La Vida Es Un Sueño», onde Ribot aplica as suas qualidades poliglotas (com uma má pronúncia assumida) ao cantar uma melodia intensa, que demonstra que em Cuba também há fado — não a música, mas o sentimento. Até ao fim ainda há mais dois temas: um morno e outro quente. Para acabar suado.

Por estas e por todas as faixas que compõem o disco, admiro cada vez mais Marc Ribot. É aquilo que se chama o compositor simpático por natureza. Com capacidade para integrar na música dos outros as suas seis cordas mágicas. E, acima de tudo, com capacidade, nem que seja de vez em quando, para nos dar momentos felizes: «Ay Que Gozar Lo Que Pueda Gozar.»

A reinterpretação das raízes latino-americanas tem apresentado nos últimos anos resultados muito interessantes. Equivalente em qualidade e prazer musical a Ribot e aos seus cubanos postiços, está Cyro Baptista com a música de Heitor Villa Lobos, um disco já do ano passado, recentemente reeditado. Um percussionista brasileiro à volta da música do mestre, também brasileiro, é certo que «Vira Loucos». Tal como Ribot, Baptista já contribuiu com a sua percussão para o trabalho de muitos outros: desde Paul Simon a Laurie Anderson, passando por Brian Eno, David Byrne, Robert Palmer, Ryuichi Sakamoto, James Taylor, Celine Dion, Melissa Etheridge, The Chieftains, Gato Barbieri, Derek Bailey, John Zorn (ouvir urgentemente «Filmworks VIII», principalmente a segunda parte), Marisa Monte, Milton Nascimento, Nana Vasconcelos, Caetano Veloso, entre outros. Se alguns destes nomes podem fazer torcer o nariz, o de Cyro Baptista não o faz com certeza. Acompanhado por um elenco de luxo, composto pelos inevitáveis Marc Ribot e Greg Cohen, e ainda por Romero Lubambo, Chango Spasiuk, Nana Vasconcelos, Vanessa Falabella e John Zorn, este último o grande impulsionador deste projecto multifacetado, ecléctico, suave e estranho ao mesmo tempo. Mas sempre quente, muito quente.

Cyro Baptista não é louco nenhum e demonstra aqui a sua enorme capacidade para dirigir um projecto ambicioso, que resulta numa mistura hipnótica de culturas, estilos e técnicas e que recua até aos primeiros anos do século com uma actualidade impressionante. No fundo, estamos perante um disco de música contemporânea que transgride fronteiras musicais — um disco intemporal. Se não há temas que se destaquem particularmente de um conjunto maravilhoso, apetece-me referir «Sapo Cururu». Não se podia esperar melhor climax para este «Vira Loucos». Um climax dançante.

[VD]

Mix Master Mike

«Anti-Theft Device»
[CD Asphodel, 1998]

O homem M das *turntables* está de regresso com as suas rotações, mas em versão digital. Depois de «Michristmasterpiece Muziks Worst Nightmare» (1996), da ilustre participação em «Hello Nasty» dos Beastie Boys e do trabalho desenvolvido no colectivo Invisibl Skratch Piklz, Mix Master Mike demonstra os seus dotes de DJ a solo pela segunda vez, com uma atitude mais inteligente e um maior número de fontes para *samplar*.
Pouco percebo desta arte de DJ, mas creio não estar a dizer nenhum disparate se afirmar que a partir de uma certa altura as soluções ou se acabam, ou acabam por parecer sempre as mesmas.
À medida que se avança por «Anti-Theft Device» dentro, essa sensação vai-se aprofundando. Os *scratchs* e os ritmos parecem assemelhar-se cada vez mais e a singularidade dos temas perde-se. Ainda mais quando temos perante os nossos ouvidos 31 temas e mais de 60 minutos de sons. Mas como o artista é de qualidade indiscutível, o disco requer uma atenção especial e não serve como mero pano de fundo musical para as nossas actividades quotidianas. Quando nos damos ao trabalho (e nem é tanto trabalho quanto isso), «Anti-Theft Device» revela-se uma obra ao mesmo tempo obscura, hermética e integrada, enriquecida com *samples* de velhos discos de rap e melodias de filmes série Z. Não se deve desistir à primeira, porque há muita matéria para desvendar, mas também não se pode esperar que o disco sobreviva a muitas audições. Mix Master Mike tem, na minha opinião, algo de especial que abona em seu favor. Faz música para dançar com a mente e não com o corpo. Mas ainda há alguém que pense que ser DJ é só pôr os outros a dançar?

[VD]

Pablo's Eye

«All She Wants Grows Blue»
[CD Swim, 1998]

Depois de uma fulgurosa estreia com «You Love Chinese Food» (Extreme, 1995), os Pablo's Eye remeteram-se a um judicioso silêncio, apenas esparsamente interrompido com os habituais EP de remisturas que, como é hábito, pouco adiantam ao que anteriormente tinha sido feito.
A julgar pelo resultado obtido, fizeram bem. Amadureceram ideias, evitaram os clichés habituais de grupos (como os Biosphere) que se movimentam em áreas afins e cujo excesso de exposição em disco contribuiu para uma rápida degradação da qualidade da sua música. Nestes três anos acrescentaram ao seu *line-up* o violino de Patrick Hanappier (que já tinha colaborado episodicamente no disco anterior), facto que se tornou numa notável mais-valia. Não renegando as raízes electrónicas e continuando a fazer uma utilização sistemática dos samplers, os Pablo's Eye suberam condimentá-la de forma espaçosa, serena e inteligente com os instrumentos eléctricos (guitarras, baixos) e acústicos (bateria, violino) o que lhes dá uma coloração muito peculiar. Veludos electrónicos entrelaçados com discretos motivos desenhados pela guitarra, percussão acústica (um luxo nos dias que correm...) e erupções calculadas, mas muito apropriadas, do violino, fazem de «All She Wants Grows Blue» um disco que roça a perfeição. Entre melodias semi-ambientais com uma tonalidade semi-obscura ergue-se a voz recitativa de Marie Mandi que, sem nunca chegar a cantar, desenha e dá corpo a algumas excelentes canções. Tudo isto sem qualquer exibicionismo estéril, mas também sem caírem na monotonia. Dir-se-ia, sem qualquer espécie de exagero, que os Pablo's Eye

encontraram o equilíbrio ideal, numa síntese harmoniosa de diversos elementos contraditórios.
Num ano que mais uma vez promete ser particularmente cerrado para saber quem gravou os melhores discos, os Pablo's Eye seguramente reservaram o seu lugar. E nem o facto de haver outros géneros musicais que subjectivamente considero mais atraentes faz beliscar, o mínimo que seja, a qualidade deste disco. Uma questão de excelência.

[JS]

Ryoji Ikeda

«0º C»

[CD Touch, 1998]

Mute Life Department

«Still»

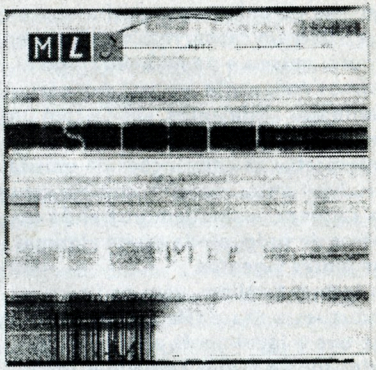
[CD edição de autor, 1998]

Vários

«KHM - CD Series Nº 1»

[CD Kunsthochschule fur Medien Koln, 1998]

A electrónica toma novos rumos e nem sempre os desbravadores de caminhos aparecem onde mais os esperávamos. Não foram poucos os que acreditaram piamente que das recentes tendências do techno pouco viria de verdadeiramente inovador e isso porque, mais uma vez, estávamos perante um fenómeno de moda e é sabido que estes passam sem deixar rasto. Desta vez, não está a ser assim. O japonês Ryoji Ikeda, que já foi comparado com os Panasonic (agora Pan Sonic, «copyright» oblige) mas na verdade é muito melhor, assina as mais interessantes obras com instrumentação electrónica que surgiram nos últimos anos, como «1000 Fragments», «+/-» e este recém-editado «0º C». É dele, também, grande parte das bandas sonoras do grupo de performance, dança e teatro Dumb Type, que tivemos oportunidade de conhecer este ano no Festival Mergulho no Futuro. A sua música é toda ela construída com os parasitas sonoros produzidos pela electricidade, de zumbidos e estranhas crepitações a baixíssimas frequências e reconversões de «test tones», tudo isto com um sentido rítmico apurado.
De acordo com a sua devoção pelo budismo Zen, a abordagem de Ikeda é minimalista e abraça a «ética de não-interferência» que também inspirou Alvin Lucier. As composições electroacústicas deste serão mais complexas do que as do compositor japonês, o que se explica pelo facto de Ryoji Ikeda ter em conta



privilegiadamente as mecânicas perceptivas do ouvinte, procurando arrebatá-lo pelo que nele há de mais primário, a pulsação precisamente (como há tempos salientou a revista «The Wire», neste aspecto aproximar-se-á mais de Stockhausen, que considera serem os ritmos e as frequências exactamente a mesma coisa, embora a velocidades diferentes). Os sons, regra geral, surgem a um nível quase diminuto de volume e o silêncio está sempre presente, não como um fundo, mas integrado na própria matéria musical. Há um outro aspecto decisivo no seu trabalho: a substituição do conceito de tempo pelo de espaço. Já não é a linearidade dos desenvolvimentos ou o seu contrário, pela fragmentação do

discurso ou pela recusa do fraseado, que estão em causa, mas o espaço, na própria música e na maneira como a fruímos consoante a nossa posição diante dos altifalantes. «0° C» tem um aliciante adicional: neste CD, Ikeda «interpreta» as convenções da música «erudita» à sua maneira, como o canon e a cadenza, assim demonstrando que, apesar de tudo, ainda aceita algumas das regras vigentes.

Do techno também, vêm os portugueses Mute Life Department, trio que une o igualmente artista visual Pedro Tudela a Alex Fernandes (mais conhecido nas discotecas por Alex FX) e Pedro Almeida. Entre o ambientalismo electrónico e a experimentação, são responsáveis pelo que de mais interessante na área se faz em Portugal, algures num plano em que situaria num dos lados os Zzzzzzzzzzzzzzzzzp! e no outro os Vitriol. «Still» é o registo de uma actuação do grupo (uma das raras em três anos de existência) numa exposição de Tudela no Porto. O sampler é o instrumento principal, mas grande relevo têm a montagem de fita, herdeira dos princípios concretistas, a percussão acústica e os «objects trouvés», com um papel decisivo para as falas introduzidas de quando em vez, adensando o efeito dramático induzido. No meio de tanta «pastilha elástica» dita alternativa, é com alguma surpresa que se descobre um projecto com estas características. Mais novidades da novíssima geração da electrónica chegam-nos da Alemanha, graças a uma compilação de jovens estudantes cujos nomes convirá ir decorando: Marek A. Goldowski, Felix Hahn, Einsok/Auskoz, Peter Simon, Jan Verbeek, Miki Yui, Pol Mahlow e Nadja Schoning.

São claras as influências da música concreta (Pierre Schaeffer e Pierre Henry foram mais seminais do que há uns anos se acreditou), da acusmática francesa (as «escolas» do IRCAM e do GRM, designadamente) e da «live electronics» (os improvisadores que adoptaram e adaptaram os preceitos de John Cage e David Tudor), mas é nas margens experimentais do techno que os temas incluídos em «KHM-CD Series Nº 1» vivem. O futuro está aqui, pelo que, quem os tem, deve deixar-se de preconceitos...

[REP]

Scanner

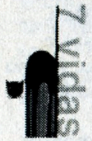
«Sound For Spaces»
[CD Sub Rosa, 1998]

A intensa produção discográfica de Robin Rimbaud, quer sob o pseudónimo Scanner, quer em múltiplas colaborações com outros músicos, já nos deixou precavidos para os rumos inesperados que as suas direcções musicais normalmente seguem, embora, em abono da verdade, nem sempre com igual sucesso artístico.

Desta vez reúnem-se nove peças compostas na sua maioria entre 1993 e 1997, com duas excepções que remontam à década passada. Ao contrário do brilhante disco anterior, de homenagem ao cineasta Derek Jarman, não encontramos aqui a mesma unidade e coerência material e formal. As várias peças são muito distintas entre si, parecendo representar pistas de pesquisa que Rimbaud poderá eventualmente retomar em obras posteriores. Assim, logo o tema inicial, pela obsessão rítmica dura e descarnada com crescentes manipulações sonoras, evoca poderosamente Randy Greif de «The Barnacle's Inside». A austeridade semi-sorumbática de «Slow Motion» aproximam-no dos últimos Zoviet France e dos primeiros Rapoon. A sua faceta mais ambiental nunca é particularmente perceptível e mesmo a sua forma peculiar de integrar vozes de fundo e ruídos dispersos não musicais no contexto sonoro, que foram a sua imagem de marca em «Sulphur», surgem de forma discreta e sem particular fulgor. Em contrapartida, os dois temas finais, aqueles que foram escritos na década passada, revelam-

nos as maiores surpresas: «A Piece Of Monologue», são quinze minutos recitativos sob um fundo de piano martelado com a voz a sugerir (não sei se para bem, se para o mal) a voz de David Tibet; «Disclosure» remete-nos para um universo afim do Brian Eno no início dos anos 80, com a combinação de massas sonoras com melodias minimais, pontuadas pela repetição constante de palavras.
Pessoalmente, sinto-me mais atraído pelos seus discos anteriores. O talento de Robin Rimbaud é tanto, porém, que mesmo os seus discos que aparentemente representam um compasso de espera não deixam de ser vivamente recomendáveis.

[JS]



Thomas Dimuzio

«Headlock»

Istvan Martha

«The Wind Rises»

[ambos CD RéR, 1998. Reedição]

«Headlock», de Thomas Dimuzio, foi lançado originalmente em 1989, pela Generations Unlimited. «The Wind Rises», de Istvan Martha, saiu a público em 1987, com selo Hungaraton. A RéR de Chris Cutler pegou nesses discos que se tornaram objectos de culto e símbolos do que de melhor se fez na década passada e reeditou-os, acrescentando ao primeiro algum material novo. A atitude não é de agora, saliente-se. Se podemos escutar de novo — ou conhecer pela primeira vez nos casos em que certos autores foram demasiado marginais — músicas que se fizeram há 10, 20 e 30 anos, fundamentais para os desenvolvimentos com que hoje deparamos, devêmo-lo a este esforço de recuperação em suporte digital.
Dimuzio foi um dos precursores do actual noise, cruzando influências da «musique concréte» e do rock industrial. Com as suas guitarras e sintetizadores, registos ambientais, rádio e uma bicicleta (de dez velocidades, especificam as notas do «booklet»), este norte-americano que se manteve longe das luzes da ribalta montou um fresco sonoro em que do aparente caos surge a mais insuspeitada beleza, numa variedade e riqueza de timbres tal que o ouvinte é convidado, sem sequer disso tomar consciência, a isolar sons dentro da trama geral e seguir a sua evolução — condição, aliás, que faz com que só depois de muitas audições possamos aperceber «Headlock» na sua totalidade. Martha, por sua vez, é um dos mais originais compositores surgidos a Leste. Com a colaboração dos igualmente húngaros Endre Skarosi (Towering Inferno), Sandor Bernath/y/, a conhecida Marta Sebestyen e o não menos famoso Amadinda Percussion Ensemble, entre outros, pôs de pé este surpreendente disco em que música «clássica», tradicional, rock, jazz e experimentalismo se diluem e confundem. A obra integra os sons rurais da Transilvânia, bem como músicos de aldeias desta região, e foi gravada «in situ», misturando instrumentos como o saxofone e a guitarra eléctrica com coros, o medieval cembalom e a harpa. Obra de grande densidade apesar da sua curta duração (pouco mais de 30 minutos), tudo nela parece imprescindível para o resultado final, mesmo quando a música propriamente dita dá lugar às simples paisagens áudio. O curioso, mesmo, é que com tantos materiais Martha tenha conseguido transmitir tal espírito de síntese, jogando na essencialidade (minimalista, dir-se-ia!) de cada momento. Excelente!

[REP]

Carla Bley & Paul Haines

«Escalator Over The Hill»
[2CD+livro JCOA Records, 1998. Reedição]

Carla Bley estava a dar os seus primeiros passos na composição mas já se fizera notada, sobretudo com o excelente «A Genuine Tong Funeral», interpretado por Gary Burton e editado em 1967. Inspirada pelos versos do poeta canadiano Paul Haines, então um dos arautos do psicadelismo (então e agora de novo: Tom Cora foi buscar textos seus para o único álbum que gravou com o grupo The Roof, «The Untraceable Cigar», o último que publicou em vida), resolveu compor uma ópera que, tendo por base o free jazz(!), fosse cantado por nomes oriundos do rock e da música pop. O projecto viu a luz do dia em 1971 e tornou-se numa referência definitiva das transformações musicais que eclodiriam uns 10, 15 anos depois, aquelas mesmas que resultaram na imensa colagem trans-estilística da música urbana dos nossos dias. E porque pouco tinha a ver com o que então se ouvia, à parte alguns paralelismos com Frank Zappa e Blood, Sweat & Tears, «Escalator Over The Hill» tem hoje uma pertinência extraordinariamente actual — chegou antes do tempo, transformou-o e ainda se mantém na «linha da frente». São raras as obras que o conseguiram na segunda metade deste século e daí o lugar único que ocupa.

Ciente disso, Carla Bley aceitou a proposta de remontar a ópera e apresentá-la nos festivais de Verão deste ano, o que levou a uma reedição (mais uma!) da caixa com dois CD e um livro que por aí circulava. Com outros músicos, é claro, e com menor brilhantismo (apesar de Phil Minton ser um dos actuais intérpretes e de o próprio Paul Haines ocupar agora o lugar do narrador), mas preservando o essencial — a composição. Na versão original e que aqui encontramos, os participantes são de truz: Jack Bruce, a voz dos Cream (e que, curiosamente, continua a protagonizar trabalhos do género com um ex-marido de Carla, Michael Mantler, como é o caso do recente «The School Of Understanding»); a cantora folk Linda Ronstadt; Jeanne Lee; Charlie Haden; Dewey Redman; Michael Snow (também conhecido como cineasta); Jimmy Lions, em tempos o solista de Cecil Taylor; John McLaughlin, o mesmo que trabalhou com Miles Davis em discos hoje «recuperados» pelos apreciadores do «groove» como «Bitches Brew» e «On The Corner»; Gato Barbieri; o falecido Don Cherry, também presente num trabalho de Heiner Goebbels muito influenciado por este, «The Man In The Elevator»; e vários outros, como Karl Berger, hoje muito activo nas áreas do acid jazz e do hip-hop. Juntos, constituíram a bizarra Jazz Composers Orchestra.

Musicalmente, os conteúdos de «Escalator Over The Hill» desconcertaram e ainda desconcertam muita gente — incluindo aqueles que apreciam a restante obra, mais jazzística e convencional, de Carla Bley. É difícil definir o que é esta ópera sem cair em esquematismos, mas arrisquemos: o que ouvimos é uma mescla de jazz, free music, rock, folk, canção da Broadway e minimalismo à La Monte Young (pelo menos no último tema, o longo «...And It's Again»), tudo isto salpicado por Kurt Weill, inflexões melódicas country, músicas árabe e indiana (sobretudo nas passagens protagonizadas por Don Cherry, como «Rawalpindi Blues») e algum experimentalismo sonoro. Como escreve a revista «Les Inrockuptibles», «Escalator...» é «um *patchwork* monumental» em que cada elemento, cada matéria-prima, surge irremediavelmente distorcido. O Kurt Weill aqui presente «ingurgitou e digeriu a cultura pop» e a Broadway surge-nos em «versão modernista» e sob o efeito de ácidos. Um ítem obrigatório para qualquer discoteca básica, em suma.

[REP]

Borah Bergman, Roscoe Mitchel & Thomas Buckner

«First Meeting»
[CD Knitting Factory, 1995]

Porque é uma fórmula que se vai repetindo, esta que une o saxofonista Roscoe Mitchell a Borah Bergman (piano) e ao barítono Thomas Buckner, em trio, duos ou formações com outros músicos, convém conhecer este «primeiro encontro», até porque é um dos mais bem conseguidos. Na fronteira entre o pós-free jazz e a new music (ou melhor: a música contemporânea em versão tipicamente norte-americana), este disco é uma jóia que requer alguma atenção, dada a elegância e o requinte das composições e improvisações que nele escutamos. E há ainda quem chame a este tipo de trabalhos «cerebral», quando o que aqui está é tudo coração... Inteligente, sem dúvida, esta música é para sentir e não para consumir matematicamente. Roscoe Mitchell é, indubitavelmente, um dos mais interessantes músicos do nosso tempo, mas injustamente o esquecemos. Fica o lembrete.

[REP]

Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza

«s/t»
[CD RZ, 1992]

Integrado no catálogo da Edition RZ, encontramos uma edição já antiga, mas que merece ser re-ouvida: o Gruppo Di Improvvisazione Nuova Consonanza, formado em 1964 em Roma por iniciativa de Franco Evangelisti, e que durou até 1972. Este CD documenta o seu pioneirismo desde logo com elevada qualidade. Evangelisti providenciou o suporte teórico e conceptual do grupo que integrou, entre outros, Frederic Rzewski e Ennio Morricone. O excelente texto de Gianmario Borio que acompanha a edição dá-nos uma visão esclarecida da vida do colectivo: influenciado pelo New Music Ensemble de Larry Austin, Evangelisti definiu como princípios basilares que todos os músicos fossem excelentes intérpretes do seu instrumento e também compositores. Só assim, pensava, poderiam os músicos compreender totalmente a sua função de improvisadores.
Sob este ponto de vista, a improvisação é uma expansão do acto de compor e de interpretar. Imerso em princípios de abertura e lucidez, o Nuova Consonanza reflecte a vontade transformadora dos anos 60, mudando o acento da forma para a estrutura, investindo nos músicos e na procura de novos desenvolvimentos técnicos instrumentais. Os instrumentos são usados de modo não convencional, para a obtenção de sons deformados, assentes na ideia de que o sistema temperado é insuficiente.
Evangelisti definiu ainda regras para a execução musical: não era permitida a prioridade de um músico sobre outro(s), nenhum som deveria pertencer ao sistema tonal, não deveria ser criada nenhuma periodicidade rítmica ou serem introduzidos motivos de fácil memorização, nem se deveria fazer a reprodução exacta de um acontecimento sonoro. O seu sentido musical desaconselhou ainda a construção de jargões de negatividade e não permitir que o visual predomine sobre o acústico.
A audição revela uma maturidade extraordinária, numa altura em que a improvisação total era ainda embrionária.

[GF]

Pedro Ivo Arriegas <sampler>

~~Pete Namlook & Karl Berger~~

«Polytime» [CD Fax, 1998]

~~Bill Laswell & Pete Namlook~~

«Outland 3» [CD Fax, 1998]

A electrónica em estimulantes encontros com um vibrafone ou uma guitarra (com o jazz à espreita) e ainda uma indispensável aventura cósmica (tal qual Apollo 13 ou a saga Alien) na parceria do omnipresente Laswell. Ou dois excelentes modos de proclamar o regresso da Fax aos caminhos da música útil.

~~Professor Shehab & Robert Musso~~

«Ataxia» [CD Baraka, 1998]

A negritude do *illbient* e o *wisedub* dos Transonic em perfeita sintonia, amparando-se no *drum 'n' bass*, numa vertiginosa descida aos abismos das noites cosmopolitas, em busca de respostas que só o despojamento pode conceder.

~~Rhythm & Sound c/ Tikiman~~

«Showcase» [CD Burial Mix, 1998]

Maurizio e Mark Ernestus em versão *digidub* espectral, angariando a colaboração vocal de Tikiman. Nunca a proverbial dureza do minimalismo electrónico se deixou impregnar tão profundamente pelos ritmos jamaicanos. Kraftwerk *on dreadlocks*.

~~F.X.Randomiz~~

«Gophlex» [CD A-Musik, 1997]

Impulsos eléctricos em gloriosos jogos sonoros. Quem alguma vez disse que as máquinas não possuem sentimentos não estava enganado, mas não suspeitava que os humanos lhes pudessem emprestar os seus. Obrigatório ouvir.

~~Tommy Guerrero~~

«Loose Grooves & Bastard Blues» [CD Galaxia, 1997]

Uma viragem absolutamente inesperada na carreira do homem outrora à frente dos Beat Of San Francisco, mas também uma prova irrefutável: quando os fins se sobrepõem aos meios a clássica guitarra ainda pode ter uma palavra a dizer na música actual.

monitor
Editores
Rui Eduardo Paes [REP]
Paulo Somsen [PS]

Colaboradores neste número
Pedro Ivo Arriegas [PIA]¶Vasco Durão [VD]¶Jorge Mantas [JM]¶
Gonçalo Falcão [GF]¶Luis Rei [LR]¶Pedro Santos [PeS]¶ Jorge Saraiva [JS]

Contacto¶Apartado 21671, 1137-001 Lisboa
¶emonitor@esoterica.pt
Assinaturas¶12 números 2.000$00
em cheque ou vale postal, em nome de «Monitor», para despesas logísticas e de porte

Design: Ideia Ida